

Linie

ARNO SCHUBBACH

Die Linie in einem bildtheoretischen Glossar anzuführen, ist keinesfalls selbstverständlich. Es gibt zum einen Linien, die wie Spuren im Sand nicht ohne weiteres Teil eines Bildes sind. Zum anderen bestehen nicht alle Bilder wie Kinderzeichnungen fast ausschließlich aus Linien: Schraffuren und Schattierungen bereichern die Möglichkeiten des Zeichners; Fotografien und Pixelgrafiken setzen sich aus Körnern oder Bildpunkten statt aus Linien zusammen; nicht zuletzt die Malerei war Anlass für eine ausgreifende Diskussion über die Wichtigkeit von Farbe oder Umrisslinien. Nichtsdestotrotz können natürlich alle Bilder durch Farb- und Lichtflecken Linien darstellen. Es gilt deshalb zu unterscheiden zwischen Linien, die wir sehen, und Linien, die wir ziehen. Die Notwendigkeit, Linien zugleich als gezogene und gesehene zu thematisieren, verweist auf zwei untrennbare, aber analytisch zu unterscheidende Aspekte von Bildern: Für ihren Sinn ist sowohl ihre Betrachtung als auch ihre Herstellung von zentraler Bedeutung. [1]

Appelles' und Protogenes' nahezu unsichtbare Linien

Die analytische Unterscheidung von gezogenen und gesehenen Linien möchte ich zunächst anhand einer antiken Anekdote diskutieren, auf die James Elkins jüngst die bildtheoretische Aufmerksamkeit gelenkt hat. [2] Plinius berichtet im Buch 35 seiner *Historia Naturalis* von einem Malerwettstreit: Appelles reist nach Rhodos, um seinen berühmten Zeitgenossen Protogenes kennenzulernen, trifft in dessen Haus neben einer vorbereiteten großen Tafel (*tabulam aplae magnitudines*) aber lediglich eine alte Frau an, die anbietet, dem abwesenden Hausherrn eine Nachricht zu übermitteln. Appelles greift zu einem Pinsel, malt auf der bereitstehenden Tafel eine sehr dünne, farbige Linie (*lineam ex colore duxit summae tenuitatis per tabulam*) und lässt ausrichten, diese sei von ihm (*ab hoc*). Als Protogenes nach Hause kommt, erkennt er bei genauerer Inspektion der Tafel die meisterliche Hand Appelles'. Er greift seinerseits zum Pinsel und malt eine noch feinere Linie von anderer Farbe in die erste Linie hinein (*ipsumque alio colore tenuiorem lineam in ipsa illa duxisse*). Die Bedienstete bekommt dieses Mal den Auftrag, das Ganze Appelles zu zeigen, sollte dieser in seiner Abwesenheit wiederkommen, und hinzuzufügen, dies sei, was er suche (*hunc esse, quem quaereret*). Als Appelles erneut Protogenes' Haus besucht, sieht er das Bild mit Erstaunen und teilt die Linien mit einer weiteren Linie von einer dritten Farbe (*tertio colore lineas secuit*). Schließlich kehrt Protogenes wiederum heim, erkennt seine Niederlage an und sucht Appelles auf, um sie ihm einzugestehen.

Plinius' Geschichte hat Künstler, Ästhetiker und Philologen seit ihrer Niederschrift fasziniert und wäre in vielerlei Hinsichten zu diskutieren. [3] An dieser Stelle soll sie lediglich zum Anlass für eine bildtheoretische Erwägung zum komplexen Charakter von Linien im Bild genommen werden. Was wir dem Bericht entnehmen, ist zuallererst die schrittweise Entstehung eines Bildes: Eine Linie nach der anderen wird gemalt, drei Mal hinterlässt ein Pinsel eine Spur von Pigmenten. Die gezogene Linie verknüpft sich so mit der Vorstellung eines zeitlichen Prozesses, der sich Stück für Stück in materiellen Spuren niederschlägt, wobei wir in der Linie von Künstlers Hand anders als in der geometrischen Konstruktion eine ausdrucksvolle Bewegung zu sehen erwarten. Während Plinius die Entstehung des Bildes also schrittweise schildert, lässt er recht offen, was wir schließlich sehen würden, wenn wir auf das Bild blicken könnten. Diese Frage bildete daher ein Zentrum der faszinierenden Rezeptionsgeschichte und bot Raum für vielfältige Rückprojektionen der eigenen ästhetischen Vorstellungen. [4] Mit Blick auf das bildtheoretische Stichwort der Linie möchte ich mich im Folgenden – in Anlehnung an die Diskussion bei James Elkins – zunächst auf die scheinbar einfache Frage beschränken: Wie viele Linien würden wir wohl auf dem Bild sehen? [5]

Nehmen wir einmal an, die Maler hätten ihre dünnen Linien kurzer Hand neben einander auf die Leinwand gesetzt, dann wäre die Antwort wohl eindeutig: Wir sähen drei Spuren des Pinsels und zugleich drei Linien. Plinius' Bericht von diesem Wettstreit unterstützt diese Annahme aber keineswegs. Denn die Maler haben sich zu überbieten versucht, indem sie die neuen Linien in die bisherigen hinein malten. Sie unterteilten so mit der feineren Linie den alten Linienzug und wählten daher auch jeweils eine neue Farbe. Mit der zweiten Linie entstehen so drei Farbbänder, nach der dritten fünf. Jedes dieser Farbbänder können wir wiederum als eine Linie betrachten, so dass wir also schließlich fünf Linien sehen würden. Die numerische Identität zwischen den aufeinander folgenden Spuren der Malakte und der im Bild sichtbaren Linien ist nicht mehr gegeben, und die Bildbetrachtung löst sich von der Ordnung der Bildentstehung: Sie sieht fünf Linien unabhängig von der Tatsache, dass der Pinsel nur drei Mal seine Spur auf der Leinwand hinterlassen hat. Was wir schließlich sehen können, entsteht mit und im Bild und ist keineswegs auf die Schritte der Herstellung zurückzuführen.

Im Übergang von der Entstehung des Bildes in die Ordnung des Sehens tritt somit anderes in den Blick: Zunächst haben wir es mit Akten der Herstellung zu tun, sodann mit ihren materiellen Spuren und schließlich mit ihrem Sinn. Bei einigen wenigen Pinselstrichen fallen das Ziehen der Linie, der Linienzug auf der Tafel und die gesehene Linie noch scheinbar zusammen. Dennoch und umso mehr sind die Materialität der Darstellung und die Idealisierung des Dargestellten zu unterscheiden, um das dynamische Zusammenspiel der verschiedenen Aspekte und damit die spezifische Charakteristik bildlicher Darstellungen herauszuarbeiten. Unter ›Idealisierung‹ möchte ich dabei die Subsumtion der Darstellung unter ihren Sinn und insbesondere ihre Identifikation mit dem Dargestellten verstanden wissen: Ich sehe also eine Linie ohne Breite und nicht die Pigmente in der Fläche, die jene materialisieren und die der Betrachter realisiert. Eine solche Idealisierung muss nicht das Ziel der Betrachtung sein, sie bezeichnet aber sehr wohl ein irreduzibles Moment, weil es sich bei Bildern um Dinge handelt, die hergestellt wurden, um etwas zu bedeuten oder darzustellen. [6] Deshalb steht dieser Aspekt der Idealisierung aber auch in einem dynamischen und spannungsvollen Wechselspiel mit der Materialität des Bildes: Wir sehen nicht entweder ein Ding oder den dargestellten Sinn – wir sehen beide zugleich in einem Prozess, der sowohl den einen wie den anderen Aspekt der Darstellung hervortreten lassen kann.

Das komplexe Wechselverhältnis dieser beiden Aspekte kann mit Plinius' Bericht vom antiken Malerwettstreit weiter ausgelotet werden. Nehmen wir naheliegender Weise an, die Maler hätten ihre Linien mittig aufeinander gesetzt und die vorhergehende Linie daher durch eine feinere geteilt. Aus der Sicht der Bildbetrachtung changieren hier Fläche und Linie: Die erste Linie kann von Beginn an als eine Fläche betrachtet werden, da sie in einer länglichen Ausdehnung des Pigments realisiert ist und daher niemals wie eine mathematisch idealisierte Gerade ohne Breite auskommt. Sobald sie durch die zweite, feinere Linie übertroffen wird, wird sie notwendig zur Fläche, da sie nur in dieser Gestalt geteilt werden kann. Im Moment ihrer Teilung wird das Changieren der Linie als dargestellter Linie und der ausgedehnten Farbfläche im Bild offenbar. Sie kann in ihrer Materialität charakterisiert werden, zugleich hat sie aber Sinn und stellt etwas dar. Das idealisierende Moment beschränkt sich dabei insofern nicht auf die Darstellung der Linie, als auch der Bezug auf den Malakt das Farbpigment übersteigt und auf einen vorgeblich einfachen Akt der Herstellung zurückführt. Der Bezug auf die Herstellung kann so auch ein Moment der Idealität in der Betrachtung des Bildes sein.

Am Teilen einer Linie durch eine Linie wird aber nicht nur das Wechselspiel zwischen Fläche und Linie deutlich. Die zweite, teilende Linie zeigt eine weitere Möglichkeit des Bedeutens von Linien in Bildern. Denn sie fungiert zunächst als eine Grenze zwischen zwei Flächen und ist als solche nicht selbst Gegenstand des Blicks. Statt selbst als Fläche wahrgenommen zu werden, lässt sie sichtbar werden, was sie unterscheidet. Eine einzige Linie schafft daher im Bild eine Konfiguration von Flächen und verleiht ihnen einen spezifischen Sinn: Sie lässt oben und unten, links und rechts sehen, wobei die prinzipielle Orientierung der Bildfläche im Bezug zum Betrachter eine entscheidende Rolle spielt. Linie und Fläche gehen auch hier wiederum eine sehr komplexe Verbindung ein, es geht nun aber nicht mehr um die Flächigkeit der Linie, sondern um die Bedeutsamkeit der Flächen, die durch Linien unterteilt werden. Die Linie selbst erscheint weder in ihrer Flächigkeit, noch wird sie als solche wahrgenommen. Sie fungiert als Grenze und kann zur Umrisslinie werden, die einer Figur sichtbare Gestalt verleiht.

Die Linie bewegt sich im Zusammenspiel mit der Fläche folglich zwischen der Materialität und Idealität des bildlichen Sinns. Sie geht zugleich mit einer Transformation der Zeit im Übergang von der Herstellung des Bildes zur Betrachtung einher, die im folgenden Abschnitt behandelt werden soll. Den grundlegenden Gedanken kann man wiederum anhand von Plinius' Anekdote benennen. Denn sein Bericht lässt ein Bild Schritt für Schritt entstehen, mit den drei Zügen eines Wettstreits und in den drei Spuren eines Pinsels. Das Bild, das schließlich entstanden war, hat dagegen eine andere Zeit. Damit ist nicht allein die Zeit des Artefakts gemeint, das Plinius zufolge in Caesars Kunstsammlung aufbewahrt wurde und mit dieser verbrannt sein soll. Das Bild versammelt zuallererst die Spuren der schrittweisen Entstehung in einer Konfiguration, die von da an simultan zu erblicken ist. Wenn wir an der Stelle von drei Spuren eines Pinsels vielleicht fünf Linien sehen, dann ist dies nur deshalb möglich, weil diese Spuren sich auf der Leinwand versammelt haben und sich dort überlagern. Was hier zu betrachten ist, entsteht mit dem Bild und ist im Bild gegeben. [7] Nach der Auskunft Plinius war zwar nicht viel mehr zu sehen als eine große Fläche, die nichts anderes enthielt als kaum sichtbare Linien (*spatiose nihil aliud continentem quam lineas visum effugientes*). Aber auch diese fast leere Fläche muss erst einmal gesehen werden, indem die simultan gegebenen Linienzüge aktualisiert werden und sie sich dabei mit der Zeit des Sehens verschränken.

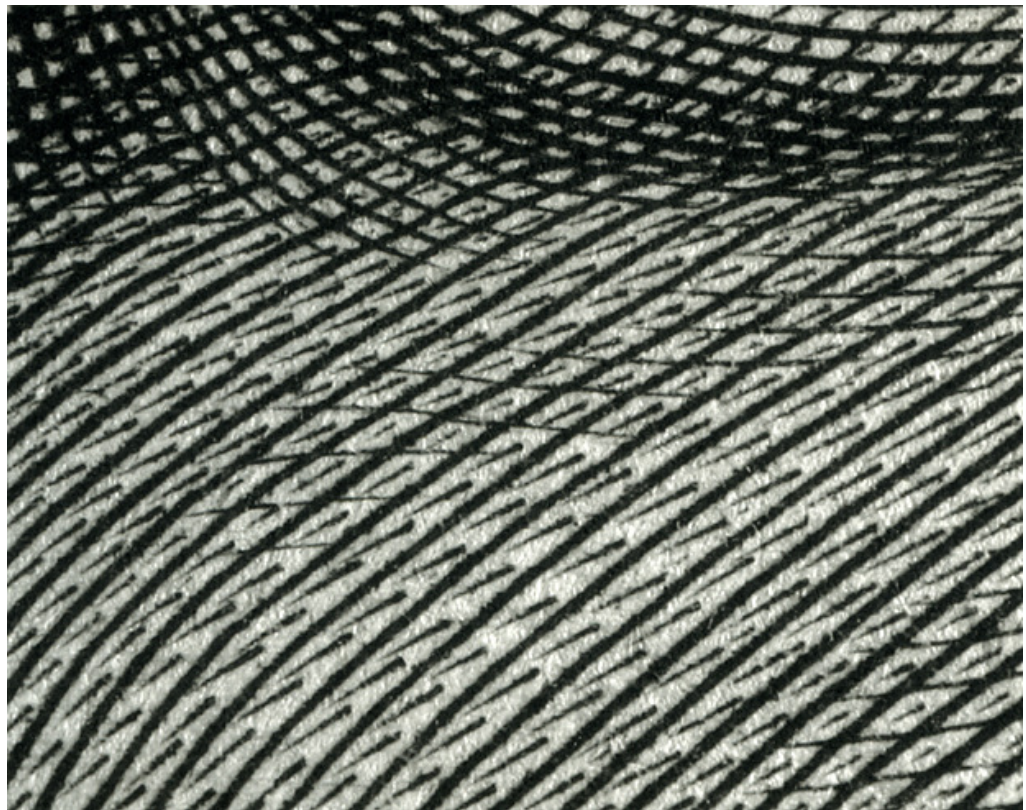


Abb: 1 >

Die Zeit der Linie nach Kant

Wie sich wiederum an der Linie zeigen wird, wäre es bildtheoretisch voreilig, den Sinn mit der Simultaneität des Bildes zu identifizieren. Denn im selbst unbewegten Bild ist zwar alles der Möglichkeit nach zugleich zu sehen, es muss aber sehr wohl noch gesehen werden. Anders gesagt muss die Simultaneität des Bildes in einem Prozess des Sehens realisiert werden, der selbst wesentlich zeitlich ist. [8] Kants Philosophie erweist sich hier deshalb als anschlussfähig, weil sie am Beispiel der Linie eine komplexe Verschränkung des sich vollziehenden Sehens mit der zu sehenden Gestalt konzipiert. Die Linie dient ihr daher zuallererst als Illustration für die generelle Annahme, dass die Gegenstände unserer Erfahrung nur durch synthetische Leistungen zustande kommen, die als eine Funktion der Einheitsbildung zu begreifen sind. Demnach wird die Einheit des Gegenstands der Vorstellung auf der Grundlage der «*transzendentalen* Einheit des Selbstbewußtseins» [9] durch die Einheit der Handlung der Synthesis hervorgebracht: «Um aber irgend etwas im Raume zu erkennen, z. B. eine Linie, muß ich sie *ziehen*, und also eine bestimmte Verbindung des gegebenen Mannigfaltigen synthetisch zu Stande bringen, so daß die Einheit dieser Handlung zugleich die Einheit des Bewußtseins (im Begriffe einer Linie) ist, und dadurch allererst ein Objekt (ein bestimmter Raum) erkannt wird.» [10]

Das Ergebnis bezeichnet Kant vor allem im Schematismus-Kapitel der *Kritik der reinen Vernunft* als ›Bild‹, womit also die synthetisierte, gegenständliche Anschauung gemeint ist. [11] Es handelt sich somit um eine Vorstellung und keine in der Welt allgemein sichtbare bildliche Darstellung. Kant spricht aber wohl deshalb von ›Bild‹, weil es ihm um den simultanen Anblick eines erscheinenden Gegenstands zu tun ist. Dieser Anblick setzt seiner Annahme zufolge wie das Sehen von Bildern eine Synthese voraus, die selbst zeitlich ist. Für die Bildtheorie ist aber vor allem von Interesse, dass Kants Beispiel der Linie es erlaubt, die Zeit des Sehens mit der Zeit des Bildes zusammenzubringen und ihre Aufhebung im Anblick der Idealität des Dargestellten zu problematisieren.

Die Linie dient Kant, wie wir bereits gesehen haben, zunächst als beliebiges Beispiel für die Grundannahme seiner Philosophie, dass sich die Einheit jedes vorgestellten Gegenstandes der synthetisierenden Handlung verdankt. Dass Kant gerade die Linie zum Beispiel nimmt, ist aber offenbar dadurch motiviert, dass sie sich als Sinnbild für den zeitlichen Vollzug einer Synthese eignet, die jeder gegenständlichen Erfahrung zugrunde liegt. Am Beispiel der Linie betrachtet Kant daher auch die genauere Struktur einer solchen Synthese und die Zeitlichkeit ihres Vollzugs: Wie eine Linie nur entstehen kann, indem wir sie immer weiter verlängern und zugleich die bereits durchmessene Strecke aufgezeichnet wird, besteht die Synthesis (Apprehension) einer beliebigen Figur zugleich in der Fortsetzung der Synthese und der Bewahrung des bereits Synthetisierten (Reproduktion):

«Nun ist offenbar, daß, wenn ich eine Linie in Gedanken ziehe, oder die Zeit von einem Mittag zum andern denken, oder auch nur eine gewisse Zahl mir vorstellen will, ich erstlich notwendig eine dieser mannigfaltigen Vorstellungen nach der andern in Gedanken fassen müsse. Würde ich aber die vorhergehende (die ersten Teile der Linie, die vorhergehenden Teile der Zeit, oder die nach einander vorgestellten Einheiten) immer aus Gedanken verlieren, und sie nicht reproduzieren, indem ich zu den folgenden fortgehe, so würde niemals eine ganze Vorstellung, und keiner aller vorgenannten Gedanken, ja gar nicht einmal die reineste und erste Grundvorstellungen von Raum und Zeit entspringen können.» [12]

Dieses notwendige Zusammenspiel von Apprehension und Reproduktion und damit die Zeit der Synthesis jeder sinnlichen Erfahrung stellt Kant somit am Beispiel der Linie dar, weil diese im Zuge ihres Entstehens die offene fortschreitende Entstehung mit der Bewahrung des bereits Entstandenen verbindet.

Das Zusammenspiel von Fortschritt und Bewahrung in der Synthese des Gegebenen zum Gegenstand kann unter Umständen die Vorstellung eines zwangsläufigen und mechanisch ablaufenden Prozesses evozieren. Jedoch hängt dieser Eindruck wesentlich vom gewählten Beispiel der Linie ab, worin ein erstes Indiz dafür zu sehen ist, dass das Sehen, sein Vollzug und seine Konzeption nicht unabhängig sind von dem, was es sehen soll. Dieser Gedanke bekräftigt sich in der Theorie des Erhabenen aus der *Kritik der Urteilskraft*, die solche Erscheinungen ins Auge fasst, an der die Synthese scheitert: Bei allzu großen Erscheinungen gelingt es nicht, durch die Reproduktion zu bewahren, was bereits synthetisiert wurde, so dass keine einheitliche sichtbare Gestalt resultiert. [13] Anders gesagt löscht sich die Linie, während wir sie ziehen, an ihrem anderen Ende wieder selbst aus, so dass die Zeit dieser Synthese niemals in der Gestalt einer Linie aufgehoben werden kann. Dieses Scheitern hat nun keineswegs nur einen negativen Sinn: Kant hat es als Möglichkeit gesehen, die Wahrnehmung auf eine Erfahrung dessen zu öffnen, was sich nicht als eine sichtbare Gestalt darstellen lässt. Diese Theorie des Erhabenen hat in der Kunsttheorie der 1980er und 1990er Jahre einiges Aufsehen erregt, erweist sich aber als ein zu großer Sprung für eine Bildtheorie, die sich Bildern im Allgemeinen widmet und daher an kleinteiligeren Beschreibungen interessiert sein muss. [14]

Die Konzeption der Erhabenheit legt zunächst einmal den Gedanken nah, dass das Sehen in seiner synthetischen Bemühung zwar prinzipiell auf die Einheit des Gegenstandes bezogen sein kann, es aber mitnichten gewährleistet ist, dass diese Synthese wie im Beispiel einer Linie von übersichtlicher Länge auch erreicht wird. Bildtheoretisch lässt sich dieser Gedanke auf die Bestimmung der simultanen Gegebenheit des Bildes beziehen, die das Ziel, aber nicht das Ende einer Bildbetrachtung beschreiben kann. Wir betrachten demnach nacheinander die Elemente des Bildes, sehen sie in bestimmten Konfigurationen und beziehen sie zugleich auf seine Ganzheit. Dieser Bezug auf die simultane Ganzheit des Bildes muss aber keineswegs die Vollendung des Sehens im synchronen Anblick des Bildes und in seinem eindeutigen Sinn bedeuten. Vielmehr erlaubt es gerade der Bezug auf das ganze Bild, jedes Bildelement immer wieder neu in Bezug zu setzen und in anderen sinnvollen Konfigurationen zu sehen. Die Simultaneität des Bildes bezeichnet so nicht primär seine synthetische Zusammenfassung in der Idealität eines erblickten Gegenstandes, sondern eine Ressource des zeitlichen Prozesses der Bildwahrnehmung und der Entfaltung eines vielfältigen Sinns der Bildelemente. [15]

Protogenes' und Appelles' Linien bieten dafür – in der Form des Gedankenexperiments – ein gutes Beispiel. Dass ihre Linien kaum sichtbar waren oder der Sichtbarkeit entflohen, verweist möglicherweise nicht nur darauf, dass sie so dünn waren. Sie geben auch die Flächen zu sehen, die sie unterteilen, oder gar die leere Fläche, aus der sie kaum hervortreten vermögen. Ob ich eine Linie sehe oder die von ihr unterteilten Flächen, hängt aber wesentlich davon ab, ob ich die Fläche als Ganzes wahrnehme und ihre Unterteilung bemerke oder die Einheit der Linie als Ganzes annehme und die umgebenden Flächen an den Rand treten lasse.

Diese beiden Möglichkeiten sind in der Simultaneität des Bildes gegeben. Sie lassen sich aber nicht in einem idealisierten Sinn des Bildes zusammenführen, weil die Linien in der jeweils gewählten Konfiguration einen eigenen Sinn haben. Das Bild stellt so keine harmonische Einheit aller möglichen Konfigurationen dar und resümiert sich nicht in einer einzigen Bedeutung. Es ermöglicht simultan die Wahl heterogener Konfigurationen, in denen Bildelemente immer wieder neuen Sinn gewinnen.

Das Beispiel der Linie führt aber über diese bildtheoretische Adaptation von Kants Theorie der Synthese noch ein Stück hinaus. Denn vor dem Hintergrund von Kants Theorie des Erhabenen und seiner Analyse der Zeit anhand der Linie lässt sich die Vermutung wagen, dass die Zeitlichkeit der Synthese und des Sehens keineswegs unabhängig sind von dem, was gegeben ist und betrachtet wird. Dieser Gedanke wird durch eine weitere Ebene von Kants Argumentation am Beispiel der Linie unterstützt. Denn Kant vertritt die These, dass wir uns die Zeit nicht unmittelbar vorstellen können, sondern nur gestützt auf «die äußerlich figürliche Vorstellung der Zeit», nämlich einer «geraden Linie». [16] Wenn wir uns die Zeit aber nur «unter dem Bilde einer Linie, so fern wir sie ziehen» [17], vorstellen können, dann ist sie offenbar nicht unabhängig von dieser Darstellung und der spezifischen Figur der Linie. Für Kant geht es dabei zuallererst darum, wie die Zeit Gegenstand unserer Vorstellung werden kann. Dennoch legt er damit durchaus den Gedanken nah, dass die Zeit der Synthese selbst abhängig ist von der Erscheinung, die synthetisiert werden soll. Die Zeit der Synthese würde demnach strukturiert werden durch die in der Anschauung gegebenen Konfigurationen. Sie formt sich nach den Strukturen dessen, was sie gerade zusammenzuführen versucht. Hätten Appelles und Protogenes ihre drei dünner werdenden Linien nebeneinander und nicht ineinander gesetzt, so wäre wohl auch keine Linie, sondern der visuelle Rhythmus der Bildfläche hervorgetreten.

Neben die Linie treten so nicht nur möglicherweise andere Darstellungen der Zeit, sondern eben auch andere Formungen der Zeit der Erfahrung selbst. So sehr das Ziehen der Linie in seiner historischen Semantik unserem gewohnten Verständnis von Zeit entgegenkommt, so sehr eröffnet dieses Beispiel Kants den Blick auf eine andere Erfahrung der Zeitlichkeit in Abhängigkeit von den Konfigurationen, die wir in Bildern sehen können.

Die Linie ist folglich ein Bildelement, das die Möglichkeiten von Bildern in mancherlei Hinsicht selbst durchzieht. Sie kann an der Herstellung wie an der Bedeutung von Bildern teilhaben und verknüpft diese beiden Aspekte der bildlichen Darstellung. Sie nimmt als materielle Spur eine Fläche ein, aus der sie als dargestellte Linie hervortreten kann. Zugleich kann sie als Grenze fungieren, Flächen unterteilen oder Figuren umreißen und ihnen so Sinn verleihen. Wie Bilder aus der Fläche Sinn schöpfen, zeigt sich so nicht zuletzt an der Linie. Sie eignet sich aber darüber hinaus, um die Verknüpfung des simultan gegebenen Bildes mit der Aktualisierung des Bildsinns im Prozess des Sehens zu reflektieren. Schließlich ist die Linie in der philosophischen Tradition nicht nur eng mit der linearen Darstellung der Zeit verbunden. Sie evoziert auch die Zeit, die wir brauchen, um ein Bild zu sehen und aus seiner simultanen Gegebenheit Sinn zu realisieren. Die Linie verknüpft so die Genese von Sinn in der Fläche mit seiner Realisierung in der Zeit – und muss daher wohl doch als eine besondere Reflexionsfigur der Bildtheorie gelten.

Fussnoten

Seite 174 / [1]

Vgl. Arno Schubbach, Gezogene Linien sehen. Sichtbarmachung und Sichtbarkeit von Bildern, in: Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft 53/2, 2008, S. 219–232. Wegen dieser Bedeutsamkeit der Herstellung kann die bildtheoretische Diskussion nicht einfach davon ausgehen, dass ein Bild gegeben sei und etwas repräsentiert. Gerade zeichentheoretische Ansätze nehmen dies oft an und verkürzen damit das Bedeuten von Bildern, vgl. exemplarisch Nelson Goodman, Languages of Art. An Approach to a Theory of Symbols, Indianapolis 1976, S. 3ff. Mit Blick auf die allgemeinere Frage der Repräsentation hat beispielsweise Bruno Latour ein solches Herangehen grundlegend kritisiert, vgl. Bruno Latour, Der «Pedologen-Faden» von Boa Vista. Eine photo-philosophische Montage, in: ders., Der Berliner Schlüssel. Erkundungen eines Liebhabers der Wissenschaften, Berlin 1996, S. 191–248.

Seite 174 / [2]

Vgl. James Elkins, Marks, Traces, Traits, Contours, Orli, and Splendores: Nonsemiotic Elements in Pictures, in: Critical Inquiry 21, 1995, S. 822–860, bes. S. 838–857; vgl. für eine Ausgabe des Textes C. Plinius Secundus d. Ä., Naturkunde. Lateinisch – deutsch, Buch XXXV: Farben – Malerei – Plastik, hg. und übersetzt von Roderich König in Zusammenarbeit mit Gerhard Winkler, Darmstadt 1978, S. 64–67.

Seite 175 / [3]

Vgl. für einen Überblick über die Rezeptionsgeschichte Hans van de Waal, The Linea Summae Tenuitatis of Appelles. Pliny's Phrase and its Interpreters, in: Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft 12/1, 1967, S. 5–32.

Seite 175 / [4]

So de Waal, Linea Summae Tenuitatis (Anm. 3), S. 8–10.

Seite 175 / [5]

Vgl. Elkins, Marks (Anm. 2), S. 84off., der gestützt auf de Waal, Linea Summae Tenuitatis (Anm. 3), S. 18, darauf hinweist, dass auch diese Frage in der Rezeptionsgeschichte bereits verhandelt worden ist.

Seite 176 / [6]

Eine jüngere Deutung der Linien von Protogenes und Appelles illustriert diese Idealisierung des Bildes: Wären die Linien zunehmend hell und stets leicht versetzt gemalt worden, so könnte vor allem mit einer letzten weissen Linie der Eindruck von Lichteffekten entstehen. Wir sähen in diesem Fall eine beleuchtete Linie, eine Schnur oder einen Faden im Raum. Diese Deutung geht zurück auf Ernst H. Gombrich, The Heritage of Appelles, in: ders., The Heritage of Appelles. Studies in the Art of the

Renaissance, Oxford 1976, S. 3–18, bes. S. 14–17. Elkins nimmt diesen Gedanken auf, vgl. Elkins, Marks (Anm. 2), S. 85off.

Seite 177 / [7]

Was auf einem Bild zu sehen ist, hängt daher nicht nur davon ab, wie das Bild hergestellt wird. Nicht minder wichtig ist es, wie sich die einzelnen Schritte anreichern, wobei nicht zuletzt die Materialien und ihre Eigenschaften eine grosse Rolle spielen.

Seite 178 / [8]

Der für diese Fragestellung nach wie vor massgebliche Text ist Gottfried Boehm, Bild und Zeit, in: Hannelore Paflik (Hg.), Das Phänomen Zeit in Kunst und Wissenschaft, Weinheim 1987, S. 1–23, hier besonders S. 7–12 und 20–23.

Seite 178 / [9]

Die Kritik der reinen Vernunft wird zitiert nach Immanuel Kant, Werke in zehn Bänden, hg. von Wilhelm Weischedel, Darmstadt 1983, Band 3, wobei die Seitenangaben sich nach der üblichen Konvention auf die erste (A) und zweite Ausgabe (B), hier B 132, beziehen. Ist die angegebene Stelle in beiden Ausgaben enthalten wird sie auch so nachgewiesen.

Seite 178 / [10]

Kant, Kritik der reinen Vernunft (Anm. 9), B 137f. An einer anderen Stelle formuliert Kant ähnlich: «Wir können uns keine Linie denken, ohne sie in Gedanken zu ziehen, keinen Zirkel denken, ohne ihn zu beschreiben, die drei Abmessungen des Raums gar nicht vorstellen, ohne aus demselben Punkte drei Linien senkrecht auf einander zu setzen [...]». (Ebd., B 154)

Seite 179 / [11]

Vgl. Kant, Kritik der reinen Vernunft (Anm. 9), A 140–142/B 179–181.

Seite 179 / [12]

Kant, Kritik der reinen Vernunft (Anm. 9), A 102.

Seite 180 / [13]

Vgl. zum Erhabenen im Scheitern von «Auffassung (apprehensio) und Zusammenfassung (comprehensio aesthetica)» Immanuel Kant, Kritik der Urteilskraft, A 84–95/B 85–96. Ich zitiere wiederum nach ders., Werke in zehn Bänden, hg. von Wilhelm Weischedel, Darmstadt 1983, Band 8, entsprechend der üblichen Konvention die erste (A) und die zweite Ausgabe (B).

Vgl. exemplarisch den Band von Christine Pries (Hg.), *Das Erhabene. Zwischen Grenzerfahrung und Grössenwahn*, Weinheim 1989, und hinsichtlich Kants Theorie des Erhabenen die einflussreiche Deutung von Jean-François Lyotard, *Die Analytik des Erhabenen* (Kant-Lektionen, Kritik der Urteilskraft, §§ 23-29), München 1994, besonders S. 70ff.

Vgl. zu diesem «Wechselverhältnis zwischen Simultaneität und Sukzession» als «Vollzugsform des Bildsehens» Boehm, *Bild und Zeit* (Anm. 8), S. 20–23.

Wir können uns, so Kant ausführlicher, «die Zeit nicht [vorstellen, A.S.], ohne, indem wir im Ziehen einer geraden Linie (die die äußerlich figürliche Vorstellung der Zeit sein soll) bloß auf die Handlung der Synthesis des Mannigfaltigen [...] Acht haben.» (Kant, Kritik der reinen Vernunft (Anm. 9), B 154). Diesen hier lediglich angedeuteten argumentativen Zusammenhang habe ich detaillierter diskutiert und anhand der Darstellung von Zeit in Momentfotografie, Bildserie und bewegtem Bild weiter verfolgt in Arno Schubbach, *Zur Darstellung von Zeit und die Zeit der Darstellung*, in: *Studia philosophica* 69, 2010, S. 95–119.

Ausführlich formuliert Kant, «daß wir die Zeit, die doch gar kein Gegenstand äußerer Anschauung ist, uns nicht anders vorstellig machen können, als unter dem Bilde einer Linie, so fern wir sie ziehen» (Kant, Kritik der reinen Vernunft (Anm. 9), B 156). Vgl. zur Linie als «Bild» der Zeit aber auch ebd., A 33/B 50, und B 292.

Abbildungen

Seite 178 / Abb. 1

Robert Nanteuil, Henri de la Tour d'Auvergne, Vicomte de Turenne (Ausschnitt), Kupferstich, ca. 1665. Aus: Emily J. Peters (Hg.), *The Brilliant Line. Following the Early Modern Engraver 1480-1650*, Providence RI, 2009, Abb. 34, S. 42 [Katalog zur Ausstellung «The Brilliant Line. Following the Early Modern Engraver 1480-1650», Museum of Art Rhode Island School of Design, Providence, RI, 2009].